«Todo lo que sirva para la destrucción del Uruguay»

Guilherme de Alencar Pinto

5 mayo, 2023

- Tiempo de lectura: 23 min

Las investigaciones del proyecto Cruzar trajeron a la luz una serie de documentos que aportan a una visión mejor fundamentada de las estructuras de vigilancia, censura y represión a la música popular durante el período dictatorial. Aquí tenemos algunas pistas sobre cómo se plantaban las autoridades de los años oscuros, un período en que la música funcionó como la principal vía de resistencia cultural.

Manifestación de bienvenida a Zitarrosa por su regreso del exilio, el 31 de marzo de 1984. CDF, AGENCIA CAMARATRES

TU SUSCRIPCIÓN A Brecha TIENE MÁS BENEFICIOS

Desde el punto de vista de los músicos que fueron censurados, prohibidos o dificultados durante la dictadura, existen unos cuantos relatos muy buenos. El más sistemático debe ser el artículo de Leo Maslíah «La música popular, censura y represión»,1 pero hay otras referencias en distintos libros de historia política y social referidos a ese período, así como múltiples anécdotas al paso en la primera temporada de la serie televisiva Historia de la música popular uruguaya, dirigida por Juan Pellicer. Yo ensayé una síntesis de distintas etapas y facetas de ese proceso en mi libro Los que Iban Cantando. Detrás de las voces (2013), a modo de contextualización.

El acceso obtenido en el correr de los últimos años a documentos diversos gracias al proyecto Cruzar (que busca sistematizar información de archivos del pasado reciente) proporciona insumos desde el otro lado, el de las estructuras de vigilancia, censura y represión. Me llegaron a instancias de Nilo Patiño y Rubén Olivera (a quienes agradezco, así como a Virginia Martínez, por aclararme una serie de dudas). Este cuerpo de documentos incluye informes, análisis, fichas y mensajes originados entre 1974 y 1984. Algunos contienen datos obtenidos mucho antes, copiados de otras fuentes. Por ejemplo, hay una ficha sobre Washington Benavides preparada, al parecer, en 1980, con datos que se remontan a la década del 60. Ahí consta información pública, que puede haber sido levantada a posteriori de la prensa. Pero la ficha incluye también datos que parecen indicar que Benavides estaba bajo vigilancia desde años antes del período autoritario, como, por ejemplo, que en 1964 fue suscriptor de la publicación china Pekín Informa y que recibió de regalo un calendario enviado desde Pekín que le arribó vía Nueva Orleans.2 Por otro lado, hay evidencias de que algunas de esas fichas siguieron activas varios años después de las elecciones de 1984. En la misma serie de fichas, la de Mauricio Ubal lleva una foto que él empleó para difusión en los inicios de su carrera solista, hacia 1990. La de Juan Carlos López incluye anotaciones a lápiz con fecha de 1991. La de Humberto Piñeiro contiene la anotación a birome de su fallecimiento, en 1995.

Por otro lado, es un material bastante frustrante. Se necesitaría un estudio mucho más exhaustivo para poder sacar conclusiones genéricas y es seguro que este cuerpo documental se va a ampliar con nuevos hallazgos. Sabemos que algunas canciones fueron prohibidas en ciertos momentos de la dictadura y a ciertos efectos (difusión radiofónica en un período equis o presentación en tal o cual recital) y sabemos que a algunos músicos específicos se les prohibió actuar en ocasiones puntuales o durante determinados períodos de tiempo. Sabemos también que, en los últimos años de la dictadura, por cada espectáculo que se organizaba había que presentar un extenso papeleo para solicitar su autorización, y que dicha autorización era concedida o rechazada poco antes de la presentación. Este papeleo, por ejemplo, no está, y son sumamente escasos, entre los que accedí, los documentos que incluyen alguna deliberación o resolución sobre cualquiera de tales prohibiciones o liberaciones. Uno de los pocos es de 1974, en que el director del Servicio de Información de Defensa (SID), un coronel cuyo nombre no está legible en el microfilm, solicita al Ministerio del Interior que prohíba una anunciada actuación en Uruguay del grupo argentino Los Calchakis y se incauten sus discos, bajo la alegación de que hacen música de contenido subversivo, lo que se evidencia en títulos como «Tupamaros» y «Pueblo en lucha». (El coronel no parece atender que se trata de temas instrumentales compuestos por el griego Mikis Theodorakis para la película francesa Estado de sitio, de 1972.) El ministro del Interior

Hugo Linares Brum transmitió el expediente a la Jefatura de Policía para que tomara las medidas que correspondiesen; habría que investigar más para ver qué pasó.

Este cuerpo documental provisorio no trasluce una voluntad; una disposición únicas. Algunos documentos sugieren una sincera intención de conocer y comprender mejor el fenómeno que observan, aunque desde cierta incertidumbre sobre cómo proceder, qué importancia darle y qué datos buscar. La tarea en muchos casos parece haber sido llevada por burócratas desganados, mal informados o incompetentes. En otros casos se estampa sumariamente alguna concepción preformada, casi siempre maniquea y conspiranoica, con referencia a una alarmante infiltración comunista en la música popular. Hay unos pocos escribientes más apasionados que parecen aspirar a una política cultural consecuente con su ideología. El cuerpo documental incluye una serie de fichas específicas elaborada por el Cuerpo de Fusileros Navales (FUSNA) como un anexo al informe Laffitte (véase más adelante). Luego, los ficheros genéricos sobre varios miles de individuos sujetos a observación, que llevaban, en forma independiente uno de otro, el Organismo Coordinador de Operaciones Antisubversivas (OCOA) y el SID, se vieron enriquecidos con fichas varias de músicos, arrancando, en el caso del OCOA, por los datos copiados del fichero del FUSNA y, en el caso del SID, del informe López/Irigoyen (véase más adelante). La ficha de Jorge Lazaroff en el SID, por ejemplo, fue empezada antes, en 1972, cuando fue preso por distribuir panfletos políticos en la calle. La siguiente anotación es de 1981, cuando cayó preso de vuelta por encontrarse, al parecer de casualidad, en una reunión sindical no autorizada. A esa altura Lazaroff ya era una figura notoria en cuanto integrante de Los que Iban Cantando, había sacado dos discos con ese grupo y uno más como solista, pero nada de eso consta o parece importar. La anotación siguiente es de 1983 y señala que fue nombrado en un periódico sueco. En ese momento parece haber habido una inyección de interés en el Canto Popular, y se anotan dos participaciones suyas en espectáculos colectivos de 1983. Como fundamento para una comprensión que pudiera servir para algo, esas dos anotaciones son una ridiculez, ya que Lazaroff hizo cerca de 40 actuaciones ese año, incluidas las varias que integraron su ciclo unipersonal Dos. También se señala que integró el jurado de un festival y que (última anotación de la ficha, de febrero de 1984) estaba colaborando con artículos para el semanario Asamblea. Sabemos que a Lazaroff, en ocasiones puntuales, se le prohibió actuar, pero no nos constan, todavía, las determinaciones que llevaran a ello. Maslíah también estuvo preso en 1972, pero quizá por ser menor de edad no fue fichado entonces en el SID y su ficha fue abierta recién en 1981, a partir de los datos del informe López/Irigoyen.

Si esas fichas traducen un trabajo perezoso y descuidado, en otras ocasiones asombra el derroche de recursos en causas nimias. Hay un parte especial de información con respecto a que CX22 Radio Universal emitió una canción de Dom y Ravel llamada «Usted también es responsable», sobre un campesino que reivindica su derecho de aprender a leer y escribir. Fue elaborado en 1978 por el Departamento II (Inteligencia) del Estado Mayor del Ejército (EME). Consta de cinco páginas, tiene un sello de SECRETO, incluye la transcripción de la letra de la canción y la lista detallada de los 38 temas, con sus respectivos intérpretes y autores, autorizados para ser pasados y que, muy sospechoso, no incluía esa canción en particular. La canción ni siquiera fue transmitida en forma completa, y la encuesta registra los nombres y las versiones del hecho del programador de la radio, el operador y la locutora, que concluye que se agregó porque sobró tiempo y había que rellenarlo con algo, pero que el tema era un embole y el programa era de música animada y por eso lo cortaron. De todo eso fueron derivadas copias al Estado Mayor Conjunto (ESMACO), a la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII) y al SID (la que nos llegó y contiene los sellos que aseguran que fue debidamente revisada allí por dos personajes distintos). Al final del documento se especifica la acción tomada, que consiste en la «Confección del presente parte» y firma Calixto C. de Armas. El asunto es aún más curioso si tenemos en consideración

elementos que el documento parece ignorar: «Usted también es responsable» es una versión al español cantada por Waldecir de la canción brasileña «Você também é responsável». La dupla de compositores Dom y Ravel era muy conocida por su canción «Eu te amo, meu Brasil», de 1972, que funcionó como himno de la dictadura brasileña. «Você também é responsável» fue empleada por el gobierno dictatorial brasileño como canción oficial para su movimiento en pro de la alfabetización.

Recuerdo, de los años posteriores a la dictadura, cierto clima paranoico con respecto a personas que se veían en recitales, pero que parecían ser de la cana. Pues era cierto. Esta colección incluye dos memorandos referidos a vigilancias de ese tipo, ambos de 1983. Uno se refiere a una peña organizada por la ASCEEP (Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Educación Pública), con unos 400 espectadores. Está firmado por el teniente coronel León Tabaré Pérez, jefe del Departamento III del SID, y probablemente detalla lo que observaron agentes de menor jerarquía que no están identificados. Ese informe se envía a las secciones Analistas y (en forma curiosa, porque qué tendrá que ver) Biotráfico.

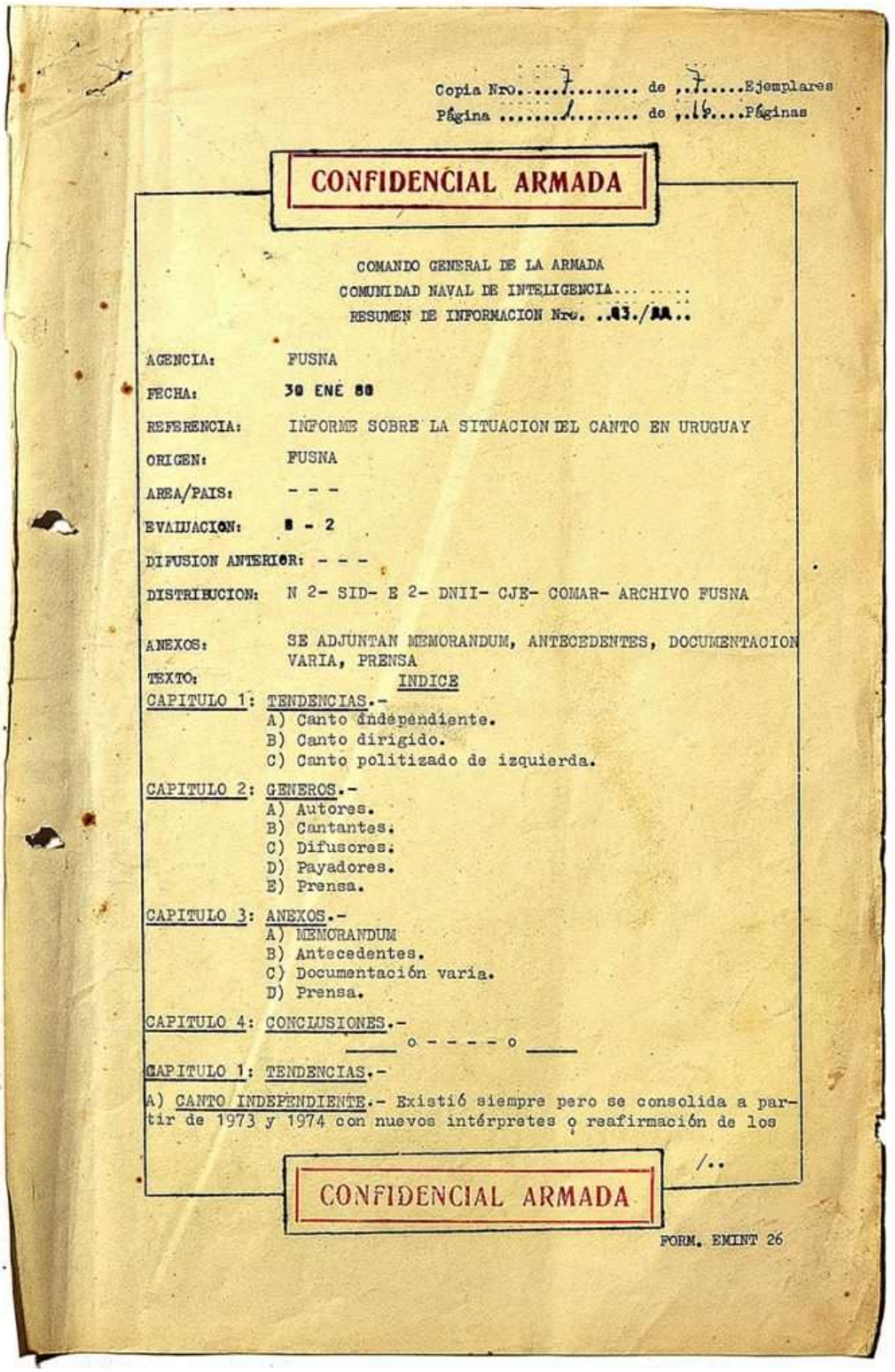
El otro memorando es una muestra de la contestación de Analistas, no del informe previo, sino de otro, del que no dispongo, sobre las tres primeras jornadas del 2.º Festival de La Paz, Canelones, realizado en octubre de 1983. Los tales analistas no parecen analizar nada, sino replicar las informaciones recibidas con sus propias palabras: que al inicio de la jornada del viernes había poca gente, pero llegada la noche había unas 600 personas, que el sábado había varios miles y el domingo algo menos que el sábado, que el 80 por ciento eran jóvenes de entre 23 y 24 años, misma cantidad de varones y mujeres, mayoría de La Paz y minoría de Montevideo. Relatan uno de esos hechos que eran comunes en aquellos años: que la actuación del domingo se tuvo que interrumpir por unos diez minutos porque había estallado una caceroleada y el público se sumó, golpeando cuanto objeto metálico tuviera a mano, incluso las sillas de la platea. Las luces se apagaron y antes de retomar la actuación musical «el conductor pidió disculpas por la “falla inesperada e involuntaria” en el sistema de iluminación». No fue posible obtener la lista completa de participantes porque no hubo programa impreso y el contenido de la cartelera era demasiado extenso como para ser copiado a mano («102 nombres de conjuntos y alrededor de 400 concursantes»). Se detalla, sintetizando probablemente el informe correspondiente, que «las interpretaciones inéditas (muy aplaudidas) fueron, casi sin excepciones, de índole tendenciosa, con letras de crítica en referencia “A LA FALTA DE LIBERTAD”, “A LAS VOCES SILENCIADAS”, “A LOS COMPAÑEROS AUSENTES”, “A LOS NIÑOS POBRES”, etcétera». Da pena la objetividad del informe, porque falta la psicología y el marco ideológico detrás de ese parecer: ¿es que no había niños pobres en Uruguay o es que los había, pero no importaban? ¿O es que sí los había e importaban, pero dolía que los cantantes se refirieran únicamente a eso y no a posibles logros del régimen? Hay otra enumeración similar referida a la jornada siguiente, cuando hubo más de lo mismo, «es decir, protesta», y el comentario traduce quizá cierto hartazgo estético, no muy distinto a la actitud de músicos o periodistas que contribuirían a enterrar el Canto Popular pocos años después, enfatizando lo mediocre y repetitivo que lo caracterizaba, y no los logros y los ejemplos más creativos.

Aún más detallado fue el seguimiento del arribo de Zitarrosa luego de varios años de exilio, el 31 de marzo de 1984. La DNII «dispuso un servicio de información y vigilancia», que se plantó en el aeropuerto a las 13.45 y evaluó cuánta gente había allí y cuánta más

fue llegando en los minutos siguientes. Anotaron qué decía cada una de las pancartas elevadas por distintas agrupaciones, qué banderas había, cuántos autos estaban estacionados afuera –que se suponía que aguardaban para integrar la caravana hacia la Ciudad Vieja–, la placa del auto en que se trasladó Zitarrosa hacia allí (conducido por Germán Araújo). Hubo otro grupo de vigilancia apostado cerca de la sede de la Asociación de Bancarios del Uruguay (AEBU), donde quedaba el Estudio 1 de Cinemateca, en el que se llevó adelante la conferencia de prensa. Ese grupo siguió el vehículo en que Zitarrosa se trasladó de AEBU a la casa en la que pasaría esa noche, que, según pudieron averiguar, era la del suegro del cantante.

El subcomisario José Amílcar Valmagia cumplió diligentemente con la tarea de transcribir enterita la conferencia. También se transcribieron los interrogatorios realizados la misma noche del 31 y en el correr del 1 de abril a cuatro directivos (Mario Carrero, Mauricio Ubal, Juan Peyrou y Fernando Yáñez) del gremio de músicos ADEMPU (Asociación de la Música Popular Uruguaya), que organizó el evento, a Carlos Molina (quien había payado unas décimas durante el acto) y a Homero Rodríguez Tabeira (quien ofició de moderador).

A 50 años del golpe de Estado Ediciones de Brecha presenta



Copia Nro. 7 de 7 Ejemplares
Página 1 de 16 Páginas

CONFIDENCIAL ARMADA

COMANDO GENERAL DE LA ARMADA
COMUNIDAD NAVAL DE INTELIGENCIA
RESUMEN DE INFORMACION Nro. 83/80

AGENCIA: FUSNA
FECHA: 30 ENE 80
REFERENCIA: INFORME SOBRE LA SITUACION DEL CANTO EN URUGUAY
ORIGEN: FUSNA
AREA/PAIS: - - -
EVALUACION: B - 2
DIFUSION ANTERIOR: - - -
DISTRIBUCION: N 2- SID- E 2- DNII- CJE- COMAR- ARCHIVO FUSNA

ANEXOS: SE ADJUNTAN MEMORANDUM, ANTECEDENTES, DOCUMENTACION VARIA, PRENSA
TEXTO:

INDICE

CAPITULO 1: TENDENCIAS.-
A) Canto independiente.
B) Canto dirigido.
C) Canto politizado de izquierda.

CAPITULO 2: GENEROS.-
A) Autores.
B) Cantantes.
C) Difusores.
D) Payadores.
E) Prensa.

CAPITULO 3: ANEXOS.-
A) MEMORANDUM
B) Antecedentes.
C) Documentación varia.
D) Prensa.

CAPITULO 4: CONCLUSIONES.-

o - - - - o

CAPITULO 1: TENDENCIAS.-

A) CANTO INDEPENDIENTE.- Existió siempre pero se consolida a partir de 1973 y 1974 con nuevos intérpretes o reafirmación de los

/..

CONFIDENCIAL ARMADA

FORM. EMINT 26

Página inicial del informe Laffitte, 1980

EL INFORME LAFFITTE

Frente a la necesidad de una visión más global y consistente de la música popular, hubo intentos de sistematización. Me llegaron tres de ellos. El más central es el «Informe sobre la situación del canto en Uruguay», firmado por Eduardo Laffitte, comandante del FUSNA, actuando en el marco de la Comunidad Naval de Inteligencia, con fecha 30 de enero de 1980, distribuido con un sello de confidencial armada entre siete organismos: N2 (Inteligencia del Estado Mayor de la Armada), SID, E2 (Inteligencia del EME), DNII, el comandante en jefe del Ejército, COMAR (Comando General de la Armada), ESMACO y el archivo del propio FUSNA.

Quien haya elaborado el informe Laffitte (¿el propio comandante que firma?) da muestras de ser un observador atento y comprometido. Su informe, de 16 páginas, ensaya una clasificación del canto uruguayo en tres tendencias, y luego detalla los papeles de varios autores, cantantes, difusores y payadores asignándolos a una u otra tendencia. Las tendencias están presentadas en un orden jerárquico. Primero está el canto independiente, que desarrolla «una temática nacional, en la mayoría de los casos de raíz folclórica y son los que más han trascendido […]. Son por lo tanto la más auténtica expresión de reafirmación del ser nacional». Entre sus exponentes, se nombra a Santiago Chalar, Santos Inzaurralde, Lucio Muniz, Grupo Vocal Universo, Omar Romano –aunque «es muy amigo del sedicioso Aníbal ZAMPALLO» (es Sampayo)–, Julio Mora, Los del Yerbal, Cacho Labandera, Amalia de la Vega, Juan José de Mello, Los Zucará, Teresita Minetti y otros. Aunque se especifica que Chalar, Amalia y De Mello eran batllistas, y Mora y Labandera, blancos, esas afiliaciones no comprometen su «independencia». Osiris Rodríguez Castillos («Sin lugar a dudas uno de los más importantes poetas contemporáneos») y Rubén Lena («uno de los poetas de mayor trascendencia de los últimos 15 años») serían figuras dudosas u oscilantes. Sobre Washington Benavides «se carece […] de elementos de juicio».

A 50 años del golpe de Estado Ediciones de Brecha presenta

El canto dirigido fue el que ganó un viso oficial. El público tendió a ver a esos cantores como «intérpretes del gobierno». «Ha incidido también para su poca popularidad que el conjunto más representativo que son “LOS NOCHEROS” hayan adoptado un estilo argentino imitando a “LOS CHALCHALEROS”, lo que les restó personalidad y causó antipatía profesional, por no tener un estilo nacional.» Los ganadores del festival Canciones a Mi Patria, emprendido por el gobierno de Bordaberry en 1975 y 1976, «no han tenido más éxito que el momentáneo, pero indudablemente que el público no los tomó para sí».

La tercera tendencia es el canto politizado de izquierda. Este consiste en «solistas y grupos parapetados en salas teatrales (“Circular” y “Tablas”) y en clubes (Asociación Cristiana de Jóvenes)». Se cuentan entre estos a Peyrou, Maslíah, Larbanois-Carrero, Washington Carrasco, Los que Iban Cantando, Eduardo Darnauchans, Paco Trelles, Rumbo, MonTRESvideo, Contraviento, Cristina Fernández, Mariana García Vigil, Cecilia Prato, Abel García y pocos más. Se señala que «toda la temática de corte intelectual se realiza para llegar en primera instancia a una elite (estudiantes, profesores), los que luego se han de ocupar de buscar adeptos a este canto». Luego de señalar que nada de esto es novedad en el «comunismo», se aclara que «quienes aparecen son meras fachadas de aquellos que sí detentan el poder de estos grupos, pudiendo señalar en nuestro país entre otros a Víctor CUNHA, Eliseo SALVADOR PIEDRA y Corium AHARONIAN [sic]».

Como se ve, el autor del informe tiende a desestimar el pensamiento propio de las personas con actitud politizada. Eso incluye, curiosamente, a las que siguen demasiado puntillosamente al gobierno dictatorial, pero se aplica sobre todo a la izquierda, concebida como una cadena de lavados cerebrales donde unos pocos líderes inducen a los cantantes a que capten adhesiones entre estudiantes y profesores desprevenidos que replicarán esa prédica sobre otros más. Así, Carrero, «integrante del dúo folclórico LARBANOIS-CARRERO», está «digitado ideológicamente por el primero, que es de clara tendencia izquierdista». Entre las fichas individuales anexadas al informe, las más extensas (tres o dos páginas) no son las de los músicos con mayor actividad, sino las de quienes se percibe como influenciadores: Washington Benavides, Aharonián, Carlos Cresci, Lena, Cunha y Carrasco.

Por otro lado, el autor parece daltónico frente a las diferencias dentro de la izquierda. Solo por raros momentos parece reconocer la nueva izquierda no comunista. De ahí el siguiente relato bizarro: «El Partido Comunista, ante la desesperación de no poder controlar las líneas del canto independiente, trató a través de asambleas realizadas en los meses de Noviembre y Diciembre de 1979 en la Asociación Cristiana de Jóvenes de crear un cisma cuyas consecuencias supuestamente los favorecería. Es así que Carlos BENAVIDEZ, Eustaquio SOSA, Carlos María FOSSATI y Washington BENAVIDEZ fueron tildados de «traidores del canto popular» y a Juan Carlos LÓPEZ se lo catalogó de «facho» y a otros simplemente de burgueses concesionistas». La descripción de este párrafo y la de otros referidos al canto politizado de izquierda responde a hechos entonces recientes: un debate bastante dramático entre tendencias del Canto Popular, emblematizadas en las etiquetas de rural y urbano, pero que involucraba también distintas barras y, en términos generales, tendencias políticas: los comunistas de pensamiento más ortodoxo y los blancos eran más cercanos a lo rural, y los allegados a la nueva izquierda (incluidos algunos comunistas más flexibles), a lo urbano. Se iba a hacer un megaespectáculo en el Estadio Centenario que hubiera debido ostentarse como una síntesis y una prueba de fuerza de la resistencia contra el régimen, pero hubo un cisma y varios de los integrantes de la tendencia rural se pasaron a un espectáculo en el Palacio Peñarol en el mismo fin de semana, debilitando la propuesta y motivando reacciones encendidas. A fin de cuentas, ambos espectáculos terminaron siendo prohibidos. Para el autor del informe Laffitte, el espectáculo del Centenario, los músicos participantes y uno de sus principales ideólogos, que fue Lazaroff, estaban englobados bajo la égida del comunismo.

El autor del informe considera paradójico que, «ante la altura en que se encuentra el proceso» (¿el régimen dictatorial?), el canto de izquierda tenga «copadas todas las páginas de críticas de los cinco diarios capitalinos», y destaca especialmente la labor intensiva de Washington Carrasco, los espectáculos de Mariana García Vigil en Punta del Este y la actividad de Lazaroff en el exterior, donde se relacionó con «otros P. C. latinoamericanos», incluido Chico Buarque. Se trata de un delirio, ya que ni Lazaroff ni Buarque integraron jamás ningún partido comunista y, aunque Lazaroff era admirador del brasileño, solo tendría un tenue contacto personal con él seis años después de la confección del informe, en diciembre de 1985.

Como conclusión, «se recomienda en caso de iniciar una investigación detener lo más discretamente posible e interrogar a las siguientes personas, para descubrir la vinculación con la red clandestina del P. C.: Víctor CUNHA, Abel GARCIA, Washington

CARRASCO y Eliseo PIEDRA. […] Finalmente se reitera la recomendación de prohibir todos los integrantes del canto politizado de izquierda y controlar la temática del resto». Recomienda también vigilar «quiénes realizan los espectáculos y con qué fines», no fuera cosa que pasara como «por ejemplo el espectáculo del Palacio Peñarol en Noviembre de 1979, que utilizara como fachada la recolección de fondos para la compra de juguetes de los empleados de COTER, y que en realidad fue a parar a manos de familiares de presos».

El informe Laffitte es lo más articulado que poseemos en cuanto a la visión «oficial» del Canto Popular hacia 1980. Su folclorismo nacionalista coincide bastante con los lineamientos del gobierno de Bordaberry (1973-1976), el único período de la dictadura en el que hubo una política musical activa (y no meramente represiva), con su promoción de festivales folclóricos y de canciones sobre temas patrióticos, cuidando que todas las especies musicales representadas estuvieran avaladas como «uruguayas» en una lectura parcial de los estudios de Lauro Ayestarán. La diferencia es que el autor del informe, con el paso de unos años más, operó una autocrítica a esa tentativa de digitar una línea. Le parecía preferible reposar en la expresión más espontánea de los independientes.

En ese sentido, uno de los más fuertes aliados del régimen fue el gestor cultural y difusor Juan Carlos López, Lopecito. «Promotor del canto independiente y del canto nacionalista, es el que ha enfrentado más categóricamente el canto politizado de izquierda. Ha procurado con éxito desarrollar un canto popular sin infiltración comunista, con un amplio sentido constructivo. A raíz de su posición de defensa del canto independiente ha sufrido varias amenazas anónimas de parte de los comunistas, también ha sido blanco de calumnias y mentiras desparramadas por la izquierda. A través de la dinámica de su trabajo logró que por primera vez en este país lo más popular del canto de raíz folclórica no estuviera digitado por la izquierda.» El informe señala que Lopecito es de «clara filiación blanca, de tendencia ruralista», lo cual, señalo yo, representa una coincidencia más con Juan María Bordaberry, que integró el ruralismo antes de pasarse al Partido Colorado y cuya actitud frente a la política y la cultura se explica mucho mejor en ese marco que en el del partido por el que fue elegido presidente. El informe Laffitte señala varias ocasiones en que Lopecito habría colaborado con las Fuerzas Armadas durante la dictadura: según el informe, dirigió la Gesta Oriental patrocinada por la Comisión del Sesquicentenario dirigida por el general Esteban Cristi; dirigió un programa patrocinado por una comisión dirigida por el general Julio C. Rapela; viajó a Washington en 1977 por encargo del teniente general Juan Vicente Queirolo y con el patrocinio de la Dinarp (Dirección Nacional de Relaciones Públicas) para dirigir un espectáculo en la reunión de la Agrupación de Agregados Militares de Sudamérica, y actuó como presentador oficial de la comitiva del presidente de la república y de los comandantes en jefe en la ciudad de Trinidad en 1978.

Los que Iban Cantando: Jorge Lazaroff, Luis Trochón, Jorge Di Pólito, Carlos da Silveira y Jorge Bonaldi, en el Teatro Circular de Montevideo, en 1978. LILIANA BARDALLO

EL INFORME ESMACO

Mucho antes del informe Laffitte, algunos fenómenos de la música popular ya estaban en la mira de las autoridades. Pocos meses después del golpe de Estado, la DNII armó un documento sobre la primera formación del grupo de humoristas de carnaval Las Ranas, con una ficha resumida de cada uno de sus 13 integrantes, «en su casi totalidad de ideas izquierdistas».
Hay un parte especial de información de 1974 sobre Los Olimareños que enumera las amistades consideradas izquierdistas que solían frecuentar a Pepe Guerra y Braulio López. «Fichados en SID y DNII como activos izquierdistas desde el año 1965, en reiteradas oportunidades se manifiestan públicamente como a favor de los movimientos guerrilleros Latino Americanos. L. L. guerra [sic] recluso figura en una lista de turistas a Moscú en el año 1969.» (Una anotación manuscrita subraya la palabra recluso y añade al costado: «¿incluso?». Fue un interesante acto fallido.)

También parece haber habido un escrutinio de cada participante individual de los 15 conjuntos que actuarían en la Rural del Prado de 1975. Aunque sus fichas no figuran en detalle, sí hay anotaciones sobre las presencias consideradas más sospechosas: que uno de Los Dragones estuvo afiliado al Partido Comunista, que uno de Los Mensajeros apareció en un diario como integrante de la Agrupación de Lucha de Mormones de Avanzada y que el grupo Newaro iba a cantar una canción de Zitarrosa.

Esas inquietudes parecen haber motivado un informe de 13 páginas sobre el «ambiente artístico», originado en el ESMACO en mayo de 1976. Aquí se trata esencialmente de minibiografías comentadas. A propósito de la popularidad de Numa Moraes en países extranjeros, se añade: «Este último punto es importante en destacar, pues es bien sabido que, toda la gente [que] se ha ido del país [es] un terreno fácil para sembrar todo aquello que sirva para la destrucción del Uruguay». La preocupación que aquí se manifiesta condicionaría el cambio de táctica a partir de 1977, cuando se trató de evitar

que los músicos de oposición se vieran presionados a migrar o exiliarse, y esa brecha de tolerancia colaboró para habilitar la eclosión del Canto Popular.

En la biografía del Sabalero surge el siguiente relato, que excede la figura del biografiado: «“Disculpe” rompió el esquema de las canciones de protesta y tuvieron que recurrir a la mencionada “Chiquillada” y al “Mangangá amarillo” –cantado por Los Olimareños– para volver a atraer la atención al público no politizado mediante temas fáciles y populares, luego de impuestos ya era fácil volver al otro tipo de canciones». Más allá de lo curioso de ese relato, es interesante notar que prevalecía todavía el optimismo frente a la popularidad de grupos oficialistas como Los Nocheros, intérpretes de la canción «Disculpe», la más exitosa de la contraprotesta. Al igual que Laffitte, quien redactó ese informe temprano compartía la tendencia folclorista-nacionalista. Rubén Castillo, cuyo famoso programa Discodromo era conocido por incluir música de un talante más pop, se describe como «petulante, engreído y desubicado desde todo punto de vista». Y su hija Rosario Castillo «promueve exclusivamente música extranjerizante […], gran panegirista de grupos revolucionarios y drogadictos como Jimmy [sic] Hendrix».

El listado incluye también alguna figura extranjera con incidencia local, como los cubanos Nicolás Guillén, Carlos Puebla, los argentinos Tejada Gómez, Nacha Guevara, Amelita Baltar, Daniel Toro, Cuarteto Tiempo, Horacio Guarany, Mercedes Sosa, los chilenos Rolando Alarcón, Quilapayún, la familia Parra y muchos más.

También se fichan los sellos y se indican todos los músicos de izquierda que edita cada uno. Se señala que Sondor editaba a los músicos de la «nueva hornada». En el caso de Palacio de la Música y su sello Orfeo, se dice que su dirección y su numeroso cuerpo de empleados estaban llenos de izquierdistas que trabajaban «en forma muy organizada dentro del sector de ventas; ya sea rayando las placas de artistas que no son de su ideología o recomendando al comprador indeciso la adquisición de discos politizados». Luego de señalar la lista de artistas de protesta que fueron editados por el sello (antes de la dictadura), dice que los de Los Olimareños se seguían vendiendo con sobres y etiquetas cambiadas (sería interesante saber si las fábricas de Fimasa –que imprimían los vinilos, incluidos sus sellos centrales– y las tiendas de Palacio de la Música efectivamente se prestaron a ese peligroso comercio resistente). «En la actualidad esta firma colabora ampliamente con el Ministerio del Interior, grabando a su Banda Policial o a los Conjuntos de las distintas Jefaturas de Policía del País, a su vez colabora con cualquier tipo de solicitud que haga cualquier entidad estatal, pero bajo cuerda sigue funcionando la red izquierdista tanto a nivel de dirección como de empleados.» Aun las empresas que eran meras representantes de transnacionales, como APSA-RCA, contenían en sus catálogos a artistas de izquierda (que se enumeran). La «grabadora más radicalizada» es Hemisferio, que editaba, entre otras cosas, a El Sindykato, «conjunto de música beat pago por el P. Comunista».

Recital de Los Olimareños en el Estadio Centenario, en 1984. ARCHIVO CHELLE

EL INFORME LÓPEZ/IRIGOYEN

El conocido representante Alfonso López Domínguez confeccionó, a mediados de 1981, junto con su socio Eduardo Irigoyen, un informe sobre el canto popular, aparentemente encargado por el SID. El documento no parece tener en cuenta los informes previos y parece haber sido concebido en forma autónoma. Creo que nunca conocí a Irigoyen, pero conocí muy bien a López, quien fue representante de varios grupos y organizador de eventos que tuvieron trascendencia. Su perspectiva difiere totalmente de los dos informes previos, ya que era un insider, por más que se tratara de una figura excéntrica que muchas veces hacía apreciaciones estrafalarias.

Como Laffitte, López e Irigoyen también dividen el canto popular contemporáneo en tres categorías: el grupo de Coriún Aharonián (asociado también con el sello Ayuí y el Núcleo Música Nueva, y que coincide en buena medida con el canto politizado de izquierda de Laffitte), el grupo de Juan Carlos López (que coindice mayormente con los independientes de Laffitte) y uno que los autores consideran independientes (que no son los que Laffitte designaba de esa manera, y no tiene correspondencia en su clasificación). Aparte de detallar las afiliaciones políticas de numerosos músicos, el documento califica a varios de ellos (de las tres categorías) con el código H, que quiere decir «poseedor de una cálida formación humana y ética».

Luego de establecer esos tres grupos, añade una cuarta categoría que estaría integrada esencialmente por Jaime Roos y Jorge Galemire. Estos últimos estarían vinculados a un movimiento de generaciones anteriores, que López e Irigoyen llaman Movimiento de Música Nacional o candombe pop. De ahí en más, el documento se ocupa, esencialmente, en comparar a los coriunistas (les dice así) con esos candomberos pop. Los segundos son esencialmente laburantes, mientras que los primeros son ideólogos. Comparando sus «actitudes intelectuales», pone que los candomberos «conservan el argot del barrio donde nacieron» y tienen «tendencia a comunicarse con el público con naturalidad y sentido del humor popular». En cambio, la actitud de los coriunistas es «olímpica, torremarfileña. Siempre están “haciendo experiencias”, en forma

“experimental”, en una “búsqueda” que no cesa nunca, sin afirmar nada, sometiendo todo a la duda sistemática […] reemplazando el humor por la ironía».

El informe contiene también un extenso análisis textual de artículos publicados sobre el entonces muy reciente recital de Opa en el Cine Plaza (dos notas escritas por Elbio Rodríguez Barilari, calificado como coriunista, y otra de J. A. Zúñiga, que aprovechó el evento para lanzar algunas críticas al Canto Popular).

No es un documento que exprese una forma de pensar que pueda describirse como representativa de cualquiera de los sectores de las Fuerzas Conjuntas. De todos modos, el que haya sido encargado y haya servido como referencia para las fichas del SID sobre músicos es significativo de cambios de paradigma que no solo afectaron a las autoridades dictatoriales, sino que se desparramarían por toda la sociedad. De pronto ya no importaba tanto la disputa en el seno de las tendencias folcloristas que habían tendido a dominar el Canto Popular (una quizá más tradicionalista y otra más innovadora), sino la oposición entre, de un lado, el Canto Popular, y muy especialmente su sector más experimental, y, del otro, una retomada de elementos más cercanos al rock, sobre todo al candombe-beat.

Y MUCHO MÁS

Ese conjunto de documentos tiene muchos más elementos de interés, como la investigación de 1976 del Departamento II del EME sobre la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), que considera que la gestión de la asociación de autores es poco transparente, ineficaz y tiene gastos excesivos, que uno de sus jerarcas está «casado con una señora de origen ruso», y queda implícita la posibilidad de que de ello haya derivado la intensificación del vínculo de AGADU con las embajadas de países comunistas. Además, según el informe, AGADU está proponiendo una ley proteccionista que lleve (no queda claro a través de qué mecanismo) a que el gobierno se vuelva impopular y pase por fascista, y haga creer «que el país vive en crisis». Frente a eso, la propuesta es desmantelar AGADU, que la recaudación de derechos de autor pase a ser tarea de la Policía (mediante la retención de un 10 por ciento) y que la administración pase a la órbita del Estado. (Todo esto tiene tremendo sabor a matufia.)

Son todas historias que están, en cierta medida, truncas. Sería genial conocer más detalles –que debe haber en algún lado– sobre el control del carnaval, sobre la demolición de los conventillos que nucleaban los centros de la cultura del tambor, sobre la represión al rock en los años subsiguientes al golpe de Estado, sobre las persecuciones a los principales exponentes de la canción protesta. La disponibilidad de estos documentos es un aporte invalorable para el entendimiento global de la historia de la música popular uruguaya.

1. De 1987, reeditado en 2008 en el n.º 4 de *Cuadernos de Historia Reciente.*

2. La mención de los datos constantes en esos documentos no implica la asunción de su veracidad. Como se verá, los servicios de inteligencia en distintas ocasiones levantaron datos falsos, erróneamente interpretados o delirantes. Pero no fue posible, a instancias de ese artículo, comprobar o desmentir cada uno de esos datos. Su constancia en el presente artículo no debe tomarse como, por ejemplo, «está probado que Benavides suscribía *Pekín Informa*», sino simplemente que ese dato, sea verdad, falsedad o media verdad, consta en esa ficha puntual de los servicios de inteligencia.